

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

Juli 1955

Heft 7

JEAN TASSEL

*Zur Ausstellung seiner Werke in Dijon*

*(Mit 3 Abbildungen)*

Louis Gonse hat 1900 als erster in seinem bekannten Werk über die französischen Museen auf die Bedeutung des Meisters hingewiesen, dem das Museum von Dijon im Frühsommer eine gegen 50 Bilder umfassende Ausstellung gewidmet hat. Sein knapper Hinweis fand jedoch wenig Beachtung, bevor die „Exposition des Peintres de la Réalité“ in der Orangerie zu Paris (1934) einem größeren Kreis fünf, allerdings ziemlich zufällig ausgewählte Proben seiner Kunst vorführte. Seither hat sich unser Wissen über Tassel grundlegend gewandelt. Nicht allein konnte ihm eine beträchtliche Zahl früher unbekannt gebliebener Gemälde zugewiesen werden, sondern aus den verdienstvollen urkundlichen Forschungen eines Arztes in Dijon, Dr. Henry Ronot, ergab sich die überraschende Tatsache, daß nicht, wie bislang angenommen wurde, *Richard* Tassel, sondern vielmehr sein Sohn *Jean* als der Schöpfer dieses immer umfangreicher und interessanter gewordenen Oeuvres zu gelten hatte.

In Langres, der Heimat der Tassel (die auch Tasset genannt wurden), gab es zu Anfang des 17. Jahrhunderts drei Malerfamilien, die Tassel, Lenoir und Michelin, von denen die letztere allerdings gezwungen wurde, ihres protestantischen Glaubens wegen nach Deutschland auszuwandern. Jean Michelin, ein führender Vertreter des französischen Naturalismus des 17. Jahrhunderts, war später am hannoverschen Hofe tätig und beschloß seine Tage 1696 in Jersey. Von der Familie Tassel kennt man drei Mitglieder urkundlich, aber nur von Richard und Jean sind sichere Werke erhalten. Daß bis vor kurzem Richard als ihr künstlerischer Hauptrepräsentant angesehen werden konnte, erklärt sich daraus, daß auf sein Leben und seine Persönlichkeit quellenmäßig das hellste Licht fällt. Er bekleidete als angesehener Bürger seiner Vaterstadt wichtige Vertrauensämter, hauptsächlich im Bau- und Festungswesen, während über seine Tätigkeit als Maler wenig verlautet. Sein einziges gesichertes Gemälde, der in Dijon ausgestellte

„Triomphe de la Vierge“ (signiert und von 1617 datiert), deutet auf einen wenig selbständigen Künstler, der noch im 17. Jahrhundert den Traditionen des italienisch-flämischen Manierismus eine epigonenhafte Treue bewahrt. Auch die von ihm ausgeführten unbedeutenden dekorativen Arbeiten im Cour d'Appel zu Dijon gehören der gleichen überlebten Stilweise an.

Ganz anders Jean Tassel, der, vor 1608 zu Langres geboren, sich um 1634 (anscheinend längere Zeit) in Rom aufgehalten hat und 1667, nur sieben Jahre später als sein Vater, in seiner Geburtsstadt gestorben ist. Während der letztere durch seine mannigfaltigen Aktivitäten offenbar stark vom eigentlichen künstlerischen Schaffen abgelenkt wurde, war Jean ausschließlich als Maler tätig und zwar nicht allein in Langres selber, sondern auch in der Nachbarschaft, vor allem in Dijon. Insbesondere zu der Kongregation der Ursulinerinnen, die von Catherine de Montholon geleitet wurde — deren Bildnis übrigens zu seinen besten Arbeiten zählt —, stand er in jahrelangen Beziehungen, wie aus der inventarmäßig bezeugten Zahl von 18 Bildern hervorgeht. Wie viel er überhaupt bei seinen Zeitgenossen galt, zeigt das Urteil J.-B. Charlets, das ihn als „excellent peintre langrois, appelé à Rome où il a travaillé longtemps le petit Raphaël“ qualifiziert. Von seinen Bildern heißt es bei Charlet ausdrücklich, daß sie hoch geschätzt waren, und noch im 18. Jahrhundert schmückten sie nachweislich die Kabinette anspruchsvoller Kunstsammler.

Trotz dieser von Ronot in seinen grundlegenden Forschungen klargestellten biographischen Umstände kann doch die Hauptsache, nämlich die *künstlerische* Entwicklung Tassels, einzig aus den Werken erschlossen werden. Die stereotypen Hinweise der Zeitgenossen auf Raffael und Guido besagen ja in Wahrheit so gut wie nichts über einen Künstler, der seine entscheidenden Eindrücke erst nach 1630 in Rom erhielt, und zwar offensichtlich — wie so viele seiner Landsleute — vor allem im Kreise der Nachfolger Caravaggios. Dies wird uns auch durch die Kopie der Nativité des Caravaggisten Jean Leclerc nahegelegt, die Tassel in den dreißiger Jahren geschaffen haben muß, und es scheint in der Tat sehr plausibel, daß, wie der Ausstellungskatalog (S. 51) vermutet, der Einfluß dieses Lothringers „à l'origine de son voyage en Italie“ war.

Soweit die in Dijon ausgestellten Bilder nun verlässliche Schlüsse gestatten, möchte ich, mit aller gebotenen Vorsicht, die über drei Jahrzehnte umfassende Entwicklung Tassels in folgender Weise umreißen. Ich würde seine gesamte Produktion in drei teilweise ineinander übergehende Perioden einteilen. Zu der ersten würden Werke wie die schon in Paris ausgestellte Anbetung der Könige des Museums von Dijon und die ihr auffallend ähnelnde Madonna aus dem Louvre-Depot (Abb. 1) zu zählen haben. Charakteristisch scheint mir für diese Zeit eine eigentümlich gratige, tiefe Einschnitte bildende Gewandfältelung, die sich an allen Stoffen ziemlich gleichförmig wiederholt, dazu ein die Formen scharf, aber allzu flach modellierendes Clairobscur und eine Neigung zu spitzig hervorgehobenen Körper- und Gesichtsformen (besonders auffallend in den Madonnenköpfen).

Die zweite Periode ist charakterisiert durch ein weit intensiveres farbiges Helldunkel und eine auffallende Tendenz zu starker körperlicher Plastik, die sich m. E. nur durch



erneute und verstärkte italienische Einflüsse erklären läßt. Wäre von den beiden Tempeldarstellungen des Museums von Dijon und den beiden ebenfalls aus Dijon stammenden Tobiasbildern (Kat. 5—6 und 7—8) der Urheber nicht mit Sicherheit bekannt, so würden wohl nur die Wenigsten auf einen Franzosen raten; man würde den Autor vielmehr wahrscheinlich im Kreise der Neapler Schule um Stanzioni und Cavallino suchen. Mit dieser Künstlergruppe verbindet den Meister in der Tat sowohl das viel reichere und nüanciertere Kolorit wie die starken Clairobscur-effekte, ja sogar die charakteristischer und „südlicher“ gewordenen Typen. Ich bin der Überzeugung, daß nur ein Aufenthalt in Neapel selber einen derartigen Stilwandel hervorgerufen haben kann, und es steht m. E. der Annahme nichts im Wege, daß Tassel nach seiner ersten italienischen Reise eine zweite angetreten hat (vermutlich um die Mitte der vierziger Jahre), um so mehr als die Familie Tassel in günstigen Vermögensverhältnissen lebte.

Die dritte Periode ist durch zwei monumentale Kompositionen bezeugt, von denen die größere 1663, die kleinere 1666 datiert ist: das fast drei Meter breite Martyrium der heiligen Martina und das nicht ganz so riesige Stephanusmartyrium (Abb. 2—3). In beiden sind die glühenden tiefen Töne sowie die dunklen Hintergründe einem helleren, etwas kühlen Kolorit und einer mehr zeichnerischen Behandlung des Figürlichen gewichen; von einem Zusammenhange mit dem Caravaggismus kann kaum noch die Rede sein. Dagegen ist der alternde Meister um so lebhafter bemüht, den stark gewachsenen Ansprüchen der Zeit an dramatische und dynamische Wirkungen genüge zu tun — mit einem allerdings nur bedingt überzeugenden Erfolg.

Eine genauere Chronologie als die hier skizzierte dürfte einstweilen noch nicht möglich sein; doch besteht Grund zur Hoffnung, daß es der lokalen Forschung gelingen wird, die schmale Tatsachengrundlage unserer bisherigen Kenntnis zu erweitern. Eines lehrt uns die Ausstellung jedenfalls: Jean Tassel war weniger der bescheidene „peintre de la réalité“, den man 1934 in ihm zu erblicken vermeinte, als vielmehr ein Künstler, der von ehrgeizigem Willen zur Monumentalität beseelt war. Nur zwei der in Dijon ausgestellten Bilder sind rein genrehaften Inhalts; von diesen ist das eine, die „Scieurs de Long“ (Nr. 13), eine unzweifelhafte Kopie, das andere, die „Soldats Maraudeurs“ (Nr. 12), verdankt seine Entstehung wohl einem persönlichen Erlebnis, das dem Künstler bei Nogent-le-Roi zustieß. Die mythologische Gattung ist gleichfalls mit zwei, vergleichsweise wenig bedeutenden Bildern vertreten — alles übrige sind Werke von betont religiösem Inhalt und Charakter. Auf ihnen beruht in jeder Hinsicht die Bedeutung dieses wichtigen Vertreters der französischen Provinzmalerei des 17. Jahrhunderts.

So dankenswert die Initiative war, eine größere Öffentlichkeit mit Tassels Werken bekannt zu machen, so bedauerlich bleibt es, daß das in textlicher Beziehung sorgfältig bearbeitete wissenschaftliche Verzeichnis so spärlich und mit so veralteten technischen Mitteln illustriert wurde. Sollte das, was heute bei retrospektiven Ausstellungen in Italien zur Selbstverständlichkeit geworden ist, ein typographisch gut ausgestatteter und durch ein vollständiges, einwandfrei reproduziertes Abbildungsmaterial dokumentierter Katalog nicht auch in Frankreich erreichbar sein?

Hermann Voss

## HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

*Mit den nachfolgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den vorangehenden Jahrgängen der Kunstchronik weitergeführt.*

### BERLIN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER FREIEN UNIVERSITÄT

*Gastvorlesung:* Prof. Dr. Friedrich Winkler

*Abgeschlossene Dissertationen*

F. Anzelewsky: Motiv und Exemplum im frühen Holzschnittwerk Albrecht Dürers. — H. Th. Flemming: Die stilistische Entwicklung der Malerei von Dante Gabriel Rossetti. — G. Henniger: Paul Klees Theorie von der Malerei in ihrem Verhältnis zur Struktur seines Gesamtwerkes. — E. Marx: Friedrich Wilhelm Gubitz und die Wiederbelebung des deutschen Holzschnitts im 19. Jahrhundert. — H.-H. Möller: Gottfried Heinrich Krohne. Ein Baumeister des Rokoko in Thüringen. — W. Prinz: Die Architekturdarstellung in der süd- und mittelfranzösischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts.

*Neu begonnene Dissertationen*

H. Axthelm: Die Gestaltung der Festräume im Berliner Spätbarock. — I. Bröker: Curt Herrmann. — U. Schlenker: Die Holländische Apokalypse. Eine stilkritische Untersuchung. — M. Weno: Der Einfluß der Goldschmiedekunst auf die Anfänge der Tafelmalerei. — O.-K. Werkmeister: Der Goldeinband des Codex aureus von St. Emmeram. Eine wissenschaftstheoretische Untersuchung.

### BONN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

*Assistent:* Dr. Georg Kauffmann

*Abgeschlossene Dissertationen*

K. Brisch: Wassily Kandinsky (1866—1944). Untersuchungen zur Entstehung der gegenstandlosen Malerei an seinem Werk von 1900—1921. — R. Dunkel: Nikolaus Geißler, ein süddeutscher Bildhauer des 17. Jahrhunderts. — G. Passavant: Verrocchio als Maler.

*Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. von Einem) J. Christern: Die Grundrißtypen der christl. Basiliken in Algerien und Tunesien. — L. Scherhag: (geändert) Die Apostel der Sainte Chapelle.

(Bei Prof. Lützel) M. Kusche: Pantoja de la Cruz, Hofmaler Philipps II. u. III.

### BRAUNSCHWEIG

LEHRSTUHL FÜR BAU- UND KUNSTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

o. Prof. Dr. Ing. Herman Flesche ist emeritiert und zugleich mit der vertretungsweisen Wahrnehmung des Ordinariats beauftragt.

*Abgeschlossene Dissertationen*

H. Weißkamp: Höxters Fachwerkbauten. — G. Ebeling: Die Zerstörung der Breitenstraße zu Braunschweig.

*Neu begonnene Dissertationen*

E. Gloede: Der Einfluß der Baupolizei auf die bauliche Entwicklung Hamburgs.



## DARMSTADT

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

### *Abgeschlossene Dissertationen*

W. Becker: Das Wohngebäude der Paderborner Bischöfe in Schloß Neuhaus.

### *Neu begonnene Dissertationen*

A. Fuhs: Stadtentwicklung von Gelnhausen.

## DRESDEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

*Oberassistent:* Dipl.-Ing. Walter Krönert

*Assistenten:* Dr. Ruth Matthaes, Dipl.-Ing. Peter-Jürgen Schlopsnies

### *Neu begonnene Dissertationen*

W. Beyer: Geschichte und Erhaltungsmöglichkeiten der sächsischen Windmühlen. —

W. Urbansky: Dresdner Barockprofile des 17. Jahrhunderts. — B. Geyer: Die örtliche Baugesetzgebung und ihre Einflüsse auf das Stadtbild, dargestellt am Beispiel Dresden.

## ERLANGEN

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

### *Abgeschlossene Dissertationen*

G. Frenzel: Nürnberger Glasmalerei zur Parlerzeit. — I. D. Reichert: Der Innenraum und sein Mobiliar in der Malerei und deutschen Druckgraphik von 1430—1530.

### *Neu begonnene Dissertationen*

J. Bühner: Spätgotische Wandpfeilerkirchen in Süddeutschland und Österreich. —

K. A. Knappe: Studien zur Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit.

## FRANKFURT

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

### *Abgeschlossene Dissertationen*

W. Heß: Niederhessische Stadtbaukunst bis 1280.

### *Neu begonnene Dissertationen*

W. Brückner: Wandmalereien des 15. Jahrhunderts am Mittelrhein. — G. Edelmann:

Romanische Holzplastik in Südfrankreich und Nordspanien. — F. Helfrich: Mittelrheinische Pietätsgruppen.

## FREIBURG I. BR.

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

### *Abgeschlossene Dissertationen*

G. Betz: Michael Wolgemut und seine Werkstatt. — E. Bülow: Der englische Einfluß in der deutschen Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert. — G. Himmelheber: Der

Ostchor des Augsburger Doms. — H. Hofstätter: Die Entstehung des neuen Stils in der

französischen Malerei um 1890. — W. Kuhn: Ikonographie der Hochzeit zu Kana. —

A. Legner: Salzburger und Passauer Bildnerei zur Zeit Leinbergers und der Donauschule. — M. Lissner: Die Sängertribüne des Luca della Robbia. — I. Manke: Emanuel

de Witte. — S. Matz: Romanische Wandgemälde in Kloster Niedernburg-Passau. — M. Meier: Das spätmittelalterliche Wanddenkmal in Deutschland und den Niederlanden. Studien zur Typengeschichte des „Epitaphs“.

*Neu begonnene Dissertationen*

P. Beye: Cimabues Chorfresken in San Francesco in Assisi. — R. Gretzer: Leuchterstangen in Kloster Wienhausen. Studien zur Malerei des weichen Stils in Niedersachsen. — J. Müller-Hofstede: Otto van Veen. — U. Schede: Der kreuztragende Christus als Andachtsbild.

GÖTTINGEN

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

*Abgeschlossene Dissertationen*

B. Heder Gott: Die Kartusche — die Lebensgeschichte einer Form. — K. Ziegahn: Die Stiftskirche St. Alexandri in Einbeck.

*Neu begonnene Dissertationen*

K. Arndt: Dürers Apokalypse, ihre Stellung in der thematischen Überlieferung. — M. Darsow: Die Wandmalereien des Klosters Altenberg/Lahn. — K. Gallwitz: (geändert) Der zentrale Grabbau im 15. und 16. Jahrhundert in den romanischen Ländern. — P. Giesau: Die Ägidienkirche in Braunschweig. — G. Kiesow: Die gotischen Teile des Klosters Maulbronn und die Maßwerkentwicklung von 1250 bis 1350. — W. Loewenthal: Die Decke von St. Michael in Hildesheim. — H. Müller: Die illusionistische Wanddekoration profaner Innenräume in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

GREIFSWALD

CASPAR-DAVID-FRIEDRICH-INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT DER UNIVERSITÄT

*Abgeschlossene Dissertationen*

R. Berdau: Kunstgeschichtliche Entwicklung des deutschen Kachelofens.

*Neu begonnene Dissertationen*

D. Kurtz (geänd.): Ikonographische Fragen in ihrer Beziehung zur gesellschaftlichen Entwicklung (Arbeitstitel).

HALLE

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

*Neu begonnene Dissertationen*

W. Hütt: (geändert) Die Düsseldorfer Kunst und die demokratische Bewegung des 19. Jahrhunderts.

HAMBURG

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Assistent: Dr. Martin Sperlich

*Abgeschlossene Dissertationen*

J. E. von Borries: Die Westportale der Abteikirche von Saint-Denis. Versuch einer Rekonstruktion. — M. Sperlich: Die Stellung der Fresken der Franzlegende-Assisi in der Geschichte der Perspektive.



## HANNOVER

INSTITUT FÜR BAU- UND KUNSTGESCHICHTE AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

apl. Prof. Dr.-Ing. Naumann wurde zum 2. Direktor des Arch. Instituts in Rom, die Priv.-Doz. Dr. L. Vossnack und Dr.-Ing. Meyer-Plath wurden zu Dozenten ernannt.

*Assistent:* Dipl.-Ing. H. Weber.

### *Abgeschlossene Dissertationen*

F. Goldammer: Das St. Johanneskloster auf dem Holm bei Schleswig. — G. Borchers: Die Kirche des ehemaligen Augustiner-Chorherren-Stiftes Riechenberg bei Goslar/Harz. — H.-J. Brandt: Das Hamburger Rathaus. Baugeschichte und Bestand.

### *Neu begonnene Dissertation*

R. Recknagel: Baugeschichtliche Entwicklung der Stadt Carlshafen.

## HEIDELBERG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Dr. Klaus Lankheit wurde ab 1. 2. 1955 eine Diätendozentur übertragen.

*Hilfsassistent:* Arno Winterberg

### *Abgeschlossene Dissertationen*

P. A. Riedl: Die Heidelberger Jesuitenkirche und die Hallenkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts in Süddeutschland. — E. Zahn: Geschichte und Gestalt der Heiliggeistkirche zu Heidelberg.

### *Neu begonnene Dissertationen*

J. Gamer: Madern Gerthener. — H. J. Hock: Die Kunst der Zeit um 1200 im Spiegel der mittelhochdeutschen Epik. — W. Köhler: Johannes Schoch und die Renaissance am Oberrhein. — A. Winterberg: Die Dorfkirchen mit Wehranlagen in Nordbaden.

## JENA

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Prof. Dr. Edgar Lehmann wurde an die Deutsche Akademie der Wissenschaften, Arbeitsstelle für Kunstgeschichte, Berlin, berufen.

## KARLSRUHE

INSTITUT FÜR BAUGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Der Name des Instituts für Kunst- und Baugeschichte an der Technischen Hochschule wurde in Institut für Baugeschichte umgewandelt.

## KÖLN

KUNSTHISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

*Lehrauftrag für Denkmalpflege:* Ministerialrat i. R. Dr. Josef Busley.

### *Abgeschlossene Dissertationen*

H. H. Borger: Das Münster zu Mönchen-Gladbach. Untersuchungen zu seiner Baugeschichte. — J. Busse: Die Bilderzählung des Moritz von Schwind. — E. Depel: Dürers Titelgestaltung (im Verhältnis zur Geschichte). — H. J. Dicke: Westbauten im östlichen England. — H. U. Haedeke: Die rheinischen Holzkruzifixe von ihren Anfängen bis zur hochromanischen Zeit. — W. Lehmbruck: Die vorgotischen Anlagen der

Annakirche zu Düren. — H. Lietzmann: Die Klosterkirchen „im Dau“ und St. Maria in der Schnurgasse zu Köln und verwandte Bauten des Ordens der Unbeschuhten Karmeliten. — I. Markowitz: Das Gartenhaus in Deutschland.

*Neu begonnene Dissertationen*

W. Becker: Die Totenerweckungen in der Reichenauer Malerei. — E. Brochhagen: Karel Dujardin. — D. Heiden: Mittelalterliche Wandmalerei in Serbien. — H. P. Hilger: Die Statuen im Aachener Münsterchor. — I. Kräupl: Leonardos Einfluß auf Rubens. — E. Schaar: Nicolaes Berchem. — G. Schiff: Johann Heinrich Füßlis römisches Skizzenbuch im Britischen Museum. — Y. Shinoda: Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei. — V. Werb: Schadows Prinzessinnengruppe.

LEIPZIG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER KARL-MARX-UNIVERSITÄT

*Abgeschlossene Dissertationen*

B. Krause-Becker: Der Gott auf der Blume. Schicksale eines antiken Bildmotivs in der abendländischen Kunst.

*Neu begonnene Dissertationen*

J. Hiller: Robert Sterl, das künstlerische Werk unter besonderer Berücksichtigung der Skizzenbücher. — A. Janda-Bux: Thüringisches Glas. — M. Prause: C. G. Carus. — R. Weinhold: Die Eisenbahn als Motiv in der Malerei. Eine Studie zur Bildinhaltskunde des 19. und 20. Jahrhunderts. — H. Weißgärber: Der Sport in der Malerei des 19. Jahrhunderts.

MARBURG

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

*Abgeschlossene Dissertationen*

G. Wacker: Ikonographische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube.

*Neu begonnene Dissertationen*

J. Taubert: Tiefenuntersuchungen an flämischen Primitiven.

MÜNCHEN

KUNSTHISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

*Abgeschlossene Dissertationen*

J. Böhler: Constable und Rubens. — K. Graepler: Der Bildhauer Joh. Georg Lindt. — K. v. Kolleritz: Selbstbildnisse Van Goghs. — H. Wichmann: Toni Stadler.

ROSTOCK

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

*Lehrbeauftragte:* Dr. W. Baier, E. Herbig

*Neu begonnene Dissertationen*

A. Dohmann: Studien zum geschichtlichen Ereignisbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. — E. Herbig: (Arbeitstitel) Der bildende Künstler im Spiegel der deutschen Karikatur des 19. Jahrhunderts.



## SAARBRÜCKEN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT DES SAARLANDES

*Hilfsassistenten:* cand. phil. Charlotte Kürten, stud. phil. Hertha Tempelstein  
*Neu begonnene Dissertationen*

I. Kiefer: Rodin und die zeitgenössische Literatur.

## STUTTGART

BAUGESCHICHTLICHES INSTITUT DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

*Assistent:* Dipl.Ing. F. Velte

*Hilfsassistenten:* K. Willmann, K. J. Sembach

*Neu begonnene Dissertationen*

St. Doerstling: Das Fürstl. Hohenlohisches Schloß Langenburg. — M. Haaf: Pfahlbauten. Bautechnische Möglichkeiten und Grenzen.

## TÜBINGEN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Prof. Dr. Hubert Schrade wurde als Ordinarius auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte berufen.

*Abgeschlossene Dissertationen*

(Bei Prof. Weise) F. Kocher-Benzing: Die Grundtypen der romanischen Kirchenbaukunst im südwestlichen Deutschland. — R. Meyer: Typen der Blattwerkdekoration in der romanischen Kapitellornamentik.

(Bei Prof. Boeck) B. Foerster: Christoph Daniel Schenck. Zur Barockplastik des 17. Jahrhunderts.

(Bei Prof. Scheja) W. Franzius: Das mittelalterliche Grabmal in Frankreich. Die Grabmaltypen im 12. und 13. Jahrhundert, ihre Entstehung und Bedeutung.

*Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Boeck) U. Boeck: Karl Alexander von Heidehoff (1788—1865), unter besonderer Berücksichtigung seiner Tätigkeit als Denkmalpfleger. — E. Bruns: West- und süddeutsche Bodenfliesen des Mittelalters. — A. von der Goltz: Graf Leopold von Kalkreuth. — R. Ruhrmann: Die Kapitellplastik des Kreuzganges der Karmeliterkirche in Bamberg.

(Bei Prof. Scheja) Th. Brachert: Der schwäbische Eisenguß. — H. Holländer: Der Baumeister Alessio Tramello.

## WÜRZBURG

SEMINAR FÜR MITTLERE UND NEUERE KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT

*Abgeschlossene Dissertationen*

I. Härth: August Christian Geist. Ein Würzburger Landschaftsmaler der Spätromantik.

*Neu begonnene Dissertationen*

G. Fehring: Die Sakralbauten des Francesco di Giorgio Martini. — A. Grote: Die Florentiner Domopera im 14. Jahrhundert. — R. Linnenkamp: (Arbeitstitel) Kriegerdenkmäler von Aristide Maillol.

## FLORENZ

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT

*Assistent:* Dr. H. Keutner

*Stipendiaten:* Dr. E. Herzog, Dr. U. Schlegel, Dr. M. Wundram

## MÜNCHEN

ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

*Stipendiaten:* Dr. E. Guldán, Dr. R. Kultzen, Dr. H. Lietzmann

## ROM

BIBLIOTHECA HERTZIANA (Max-Planck-Institut)

*Bibliothekar:* Dr. L. Schudt

*Stipendiat:* Dr. G. Urban

## SCHWEIZ UND ÖSTERREICH

### BASEL

KUNSTHISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Der emeritierte persönliche Ordinarius Prof. Paul Ganz ist am 28. August 1954 im Alter von 82 Jahren verstorben.

*Assistent:* cand. phil. Hans Dürst

*Publizierte Dissertationen*

H. Lanz: Der Basler Maler Jakob Christoph Miville (1786—1836). (Schahl, Lörrach). — P. Nathan: Friedrich Wasmann. (F. Bruckmann, München). — A. A. Schmid: Die Buchmalerei des 16. Jahrhunderts in der Schweiz. (Urs Graf Verlag, Olten).

*Abgeschlossene Dissertationen*

H. Gasser: Die Bedeutung des Gewandes in der Formsprache von Mathias Grünewald. — G. Krüger: Die Marienkirche zu Freiberg i. Sa. und ihre Goldene Pforte. — E. Treu: Die Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters Muri. Eine baugeschichtliche Monographie mit besonderem Beitrag zur romanischen und barocken Bauetappe.

*Neu begonnene Dissertationen*

N. Beck: (geändert) Chagalls Buchillustrationen. — P. Dietschy: (geändert) Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. — H. Dürst: Alessandro Magnasco. — Chr. Meier: (geändert) Eugène Delacroix und seine Beziehungen zur englischen Malerei. — R. Münch: Die Glasmalereien von St. Georg in Schlettstadt. — A. Perrig: Das Thema der Pietà im Werke Michelangelos.

### GRAZ

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

*Assistent:* Dr. Gertrude Gsodam-Rauter

*Wissenschaftliche Hilfskraft:* cand. phil. Ernest Kindler

*Abgeschlossene Dissertationen*

G. Pretterebner: Die dem Stift St. Florian inkorporierten Kirchen des Mühlviertels.

*Neu begonnene Dissertationen*

I. Hatle: Gustav Klimt, ein Wiener Maler des Jugendstils. — E. Kindler: Der Barockbildhauer Philipp Jakob Straub.



WIEN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Assistent: Dr. Herta Blaha

Neu begonnene Dissertationen

L. Popelka: Susanna Hebraea. Theatrum Castitatis sive Innocentia Liberata. — E. Baumann: Die Plastik der Kathedrale von Wells.

## REZENSIONEN

WALTER und ELISABETH PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*. Bd. VI, Registerband. Frankfurt/M., Vittorio Klostermann, 1954. 220 S. und 1 Plan. Geb. 33 DM.

Mit dem vorliegenden Registerband ist das bedeutende Unternehmen von Walter und Elisabeth Paatz zum Abschluß gebracht (vgl. *Kunstchronik* V, 1952, S. 293 ff. und VII, 1954, S. 155 f.). Damit ist eine Aufgabe bewältigt, von der wohl nur wenige ermaßen können, wieviel Geduld und Entsagung ihre Durchführung von den Bearbeitern durch fast zwei Jahrzehnte hindurch forderte. Deshalb erscheint es dem Rez. in diesem Falle gerechtfertigt, den Verfassern den Dank aller auszusprechen, die nun die Nutznießer ihrer Mühen sind.

Der Registerband dient der Auswertung des im Gesamtwerk verarbeiteten Materials. Er enthält zwei Indices:

1. Das Verzeichnis von Personen und Körperschaften, in welches aufgenommen sind „Künstler; Verfasser von Darstellungsprogrammen und Inschriften; Eigentümer bzw. Stifter und Förderer von Kirchen, Kapellen, Altären, Grabstätten, Kunstwerken usw.; Porträtierte und Beigesetzte; Heilige und Selige nur als historische Personen; geistliche Würdenträger aller Art; geistliche und halbgeistliche Orden; Bruderschaften; weltliche Würdenträger aller Art; die Parta Guelfa; Zünfte; Akademien; Nationen“.

2. Ein Ortsverzeichnis, in welchem alle Orte verzeichnet sind, an denen sich in Kirchen oder in öffentlichen bzw. privaten Sammlungen Kunstwerke aus Florentiner Kirchen oder Kopien und Zeichnungen befinden, die auf Werke in Florentiner Kirchen Bezug haben.

Beide Verzeichnisse stellen eine wahre Fundgrube für den Fachgelehrten dar, da sie ihm für die Identifizierung bisher unbestimmbarer Bilder eine Fülle von Fakten und Daten an die Hand geben oder ihm bei der Bearbeitung historischer Spezialprobleme ein reiches, vorgeordnetes Material darbieten.

Damit ist der ungemein große und weitverzweigte Inhaltsbestand des Kirchenbuches an kunstgeschichtlichen Dokumentationen in vorbildlicher Form aufgeschlüsselt und leicht zugänglich gemacht. Man mag bedauern, daß in einem so umfassend angelegten Indexsystem die Patrozinien nicht berücksichtigt wurden, allein angesichts der unermeßlich großen Zahl, die hier zu bewältigen gewesen wäre, ist es verständlich, daß auf dieses Thema verzichtet wurde. Vielleicht wäre es möglich, daß auf Grund des Kirchenbuches und seines Registerbandes im Florentiner Institut eine Spezialkartei der Patrozinien angelegt würde, die fraglos von größtem Nutzen für die Forschung wäre.

Einer Anregung des Rez. Folge leistend, ist dem Band ein Stadtplan von Florenz bei-

gegeben, in welchem sämtliche im Kirchenbuch behandelten Kirchen eingetragen sind, wobei die heute noch bestehenden, die profanierten, die zerstörten Kirchen durch graphische Unterscheidungen kenntlich gemacht sind.

Ludwig H. Heydenreich

NINO CARBONERI, *L'architetto Francesco Gallo, 1672—1750*. Torino, Società Piemontese d'archeologia e di belle arti; nuova serie, volume II, 1954. 228 S. in 4° mit 19 Grundrissen im Text und 98 Abb. auf Tafeln.

Die Kunstgeschichte hatte sich bisher nur wenig mit dem Architekten Francesco Gallo aus Mondovi, südlich Turin, beschäftigt; selbst in Italien hatten eigentlich nur die Lokalhistoriker ihm und seinen Bauten Untersuchungen gewidmet, wie vor allem G. C. Chiechio (1886) und A. Bonino (1928). In Deutschland hat auch A. E. Brinckmann, der die besondere Bedeutung der Piemonteser Architektur für die Kunst des Barockzeitalters hervorgehoben hatte, in seinem Handbuch der Kunstwissenschaft nur einige knappe Hinweise auf Francesco Gallo gegeben. Die jetzt erschienene Monographie bietet eine sehr ausführliche Darstellung, die auf eingehenden biographischen Studien beruht und vor allem auch das gesamte archivalische Material, soweit es noch erhalten ist, herangezogen hat. Der Verfasser beginnt mit einer Lebensgeschichte des Meisters, die nach einer kurzen Einleitung in ausgedehnter Regestenform für alle Jahre vom Geburtstage am 6. XI. 1672 bis zu seinem Tode am 20. V. 1750 durchgeführt ist. Es folgt eine knappe Übersicht über den Stilcharakter der Piemontesischen Architektur, die durch Guarini, Juvara und Vittone ihre barocke Eigenart erhielt. Francesco Gallo lernte indes bei Antonio Bertola, der damals auch als Kriegsbaumeister tätig war. Die weiteren 9 Kapitel behandeln die künstlerische Entwicklung des Architekten von dem ersten Bau der Pfarrkirche S. Giovanni Battista in Frabosa Soprana südlich Mondovi aus dem Jahre 1701, die noch als ziemlich strenger rechteckiger Saalbau mit seitlichen Wandpfeilerkapellen und halbrunder Apsis gebildet ist, zu den späteren Bauten ausgesprochen barocken Charakters mit sehr wirkungsvoll räumlich ausschwingenden und plastisch aufs kräftigste gegliederten, aber auch höchst reich dekorierten Wänden, wofür die Pfarrkirche S. Ambrogio in Cuneo, westlich Mondovi, aus dem Jahre 1703 das erste bezeichnende Beispiel ist; sie ist durch die Kuppel über der Mitte des Langhauses zentralbauartig gestaltet. Doch kommen auch später noch strenger geformte und vergleichsweise wenig aufwendig dekorierte Bauten vor, wie z. B. die Pfarrkirche von Fanfrè südlich Turin zwischen Carmagnola und Bra aus dem Jahre 1712. Dagegen zeigt die etwa gleichzeitig erbaute Kirche Santa Chiara in Mondovi eine nischenförmig eingerundete zweigeschossige Front und im Innern, nach einer wenig tiefen mit seitlichen Apsiden versehenen Vorhalle, einen kreuzförmigen Hauptraum mit eingekurvten Ecken, die durch kräftige Säulen betont sind, und darüber eine hell erleuchtete Kuppel. Der kreuzförmige, über der Mitte kuppelgewölbte Langhausraum mit größeren oder kleineren Armen und raumerweiternden Seitennischen, wie ihn ähnlich schon Francesco Borromini, Carlo Reinaldi und Filippo Juvara gestaltet hatten, scheint eine für Francesco Gallo recht charakteristische Form zu sein; sie findet sich in den Kirchen S. Giovanni Battista zu Racconigi südlich Turin (1719), SS. Trinità zu Fossano nordwestlich Mondovi (1728),





*Abb. 1 Jean Tassel Madonna Paris Louvre*



Abb. 2 Jean Tassel: *Martyrium der heiligen Martina*. Langres, Misk.





*Abb. 3 Jean Tassel: Martyrium des heiligen Stephanus. Dijon, Faculté de Droit*



*Abb. 4 Tod des heiligen Benedikt. Vlämisch um 1620  
Burghausen, Zweiggalerie der Bayerischen Staatsgemaldesammlungen*



S. Giovanni Battista zu Barge westlich Racconigi (1728) und S. Filippo zu Mondovi (1734). Auch die große dreischiffige, sehr raumweite Kathedrale S. Donato in Mondovi (1744) hat ein kreuzförmiges Langhaus mit Kuppel, dessen Grundlage aber schwerlich in den mittelalterlichen Bauten mit Querhaus zu suchen ist, weil Chor und Sanktuarium erst nach einem weiteren Langhausjoch ansetzen und durch die Kürze des Langhauses sein zentralraumartiger Charakter betont ist. Kleinere Bauten wie die Kirche La Bianca in Busca südlich Turin zwischen Saluzzo und Cuneo (1727) sind entsprechend zentrale Kuppelräume. Die großartigste Kuppel über weitem ovalem Grundriß mit reichster Gliederung innen wie außen errichtete Francesco Gallo über der 1596 von Ascanio Vittozzi begonnenen Kirche des „Santuario di Vicoforte“ bei Mondovi, die von Carboneri in die Zeit von 1701—31 datiert wird. Der Verfasser gibt nach der zusammenfassenden Übersicht der Bauten und ihrer Ausstattung in dem dritten Teil seines Werkes eingehende monographische Darstellungen der Baugeschichte für die 39 von Francesco Gallo entworfenen Bauten, zu denen außer den 32 Kirchen noch 7 andere Gebäude gehören, denen aber keine beachtliche kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt. Leider sind nur für 19 Bauten Grundrisse beigegeben, auch unter den photographischen, ganzseitig wiedergegebenen Abbildungen fehlen solche für 11 Bauten. Nichtsdestoweniger handelt es sich hier um eine vorzügliche Veröffentlichung, die für die Geschichte der barocken Baukunst in Oberitalien von hohem Wert ist.

Ernst Gall

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*. Cuarta ed. revisada y ampliada). Ed. Tecnos, S. A., Madrid, 1953, 657 S., 240 T., 8 FT., 25 × 18 cm.

Das vorliegende Werk gehört in die Reihe der großen Entwicklungsgeschichten der spanischen Malerei, die größte Vollständigkeit des Materials mit konzentrierter Darstellungsform und eigener historischer Sicht verbinden. Solche Entwicklungsgeschichten sind seltene Leistungen: auf 150 Jahre Spanienforschung zurückblickend, kann man nur 3 benennen: Stirlings „Annals“, A. L. Mayers „Geschichte“ und — Lafuentes „Breve historia“; Werke, deren Rang sich schon an der Anzahl der Neuauflagen ablesen läßt.

L.'s Buch ist kein „Wurf“: die uns heute vorliegende Fassung ist das Ergebnis 20jähriger Arbeit. Das kleine Büchlein der 1. Auflage von 1934 (126 S.) ist durch ständige Verbesserung, Erweiterung und Änderung von einem Résumé zu der wichtigsten Entwicklungsgeschichte der spanischen Malerei geworden. Mit der 3. Auflage (1946), die erstmals die Malerei des 19. J. einbezog, ist sie in diese Stellung hineingewachsen. Die 4. Auflage ist ausgereifter, nochmals bedeutend erweitert, nicht nur auf den neuesten Forschungsstand gebracht, sondern auch stärker durchgegliedert. Im ganzen ein Werk, das man als das eigentliche Nachfolgewerk A. L. Mayers bezeichnen muß, das dessen Buch zu einem „kunstgeschichtlichen Veteranen“ werden ließ.

Von welchem Blickpunkt aus geht L. an die Betrachtung der spanischen Malerei? Diese Frage wird besonders dadurch sinnvoll, daß mit L.'s Werk Spanien selbst erstmals eine Entwicklungsgeschichte von wirklichem Rang vorlegt — Hinweis genug, welchen Aufschwung die spanische Kunstwissenschaft in den letzten 15 Jahren genommen hat.

L., bekannt durch seine Arbeiten über das 17. J. und über Goya, hat sich gründlich mit der europäischen Kunsttheorie auseinandergesetzt (vgl. sein „La fundamentación y los problemas de la historia del arte“. Madrid, 1951) und seine Geschichte auf einem Konzept aufgebaut, das für solche Aufgabe geeignet erscheint. Den „Stil“ begreift er nicht als bloße Formerscheinung, sondern als Geisteshaltung, die sich in Formen, Linien und Farben ausdrückt. Künstler wie Kunstwerk existieren nicht „isoliert“, sondern werden in ihrer „historischen Situation“ gesehen. In der „Generation“ sieht der Autor die Ursache des historischen Wechsels, wobei aber das „Problem der Generationen“ nicht der Pinderschen Begriffsbestimmung entspricht (— es wird in Spanien nicht vom biologischen, sondern vom sozialen Sichtpunkt aus verfolgt; vgl. Julián Marías: El método histórico de las generaciones. Madrid 1949 —). Das Verhältnis des Kunstwerkes zum „Zeitgeist“ bestimmt seine Originalität und Ausdruckskraft. Der Raum wird bei L. weniger in seiner geographischen Konstante als in seiner entwicklungsgeschichtlichen Dynamik gesehen; er wird der Zeit untergeordnet, fungiert als „Zeitorgan“.

L. ist der erste, der die Kontinuität und Kohärenz der spanischen Malerei aufzeigt. In prähistorische Zeit zurücksteigend, verfolgt er ihre Geschichte von der mozarabischen Miniatur (E. 9. J.) an durch ein Jahrtausend bis auf Sorolla — damit die bisher umfassendste Gesamtdarstellung vorstellend, ein Meisterwerk an Vollständigkeit und Kürze, dem auch in anderen Ländern Gleichwertiges nicht leicht an die Seite zu stellen sein wird. Es ist ein besonderes Verdienst des Autors, daß er auch die Fragenkomplexe und Probleme der Forschung oft mit anregendem eigenem Gesichtswinkel beleuchtet: so wird sein Buch zugleich unentbehrliches Nachschlagewerk.

L. ordnet den Stoff nach Stiletappen; seine äußerst reiche Gliederung stellt das bisher differenzierteste Stilkonzept der spanischen Malerei dar, was besonders im Vergleich zur Vernachlässigung des Perioden-Kriteriums bei A. L. Mayer zum Ausdruck kommt. Dieser hatte den Kunstlandschaften besondere Aufmerksamkeit geschenkt — ein Konzept, das L. lediglich als Untergliederung der Stiletappen gelten läßt.

Die Malerei von prähistorischer bis zur Westgotenzeit wird in einem Einleitungskapitel kurz zusammengefaßt. In der mozarabischen Miniatur (E. 9. J.) sieht L. den Beginn der nationalen Malerei (im Gegensatz zu Post, der diesen auf das 11. J. festsetzte). Die gleichzeitige asturianische Wandmalerei, die durch Schlunks Forschungen neues Interesse beansprucht, wird kurz gewürdigt.

Die romanische Malerei stellt L. nach der gebräuchlichen Scheidung in Gattungen aus: Wandmalerei, Tafelmalerei, Miniatur. Obwohl Verf. die Behandlung der letzteren im einzelnen ausschließt, benennt er die Hauptstücke und zeigt die sie charakterisierenden Strömungen und Eigenheiten. L. kann sich nicht entschließen, die von Cook und Gudiol (Ars Hispaniae VI, 1950) eingeführte Scheidung in Meister und Werkstätten, die sich im Lauf der Jahre, wenn auch mit Änderungen, durchsetzen wird — bei der Ausstellung der Wand- und Tafelmalerei durchzuführen; er bevorzugt eine lediglich geographische Ordnung und benennt aus dem reichen Stoffgebiet die wirklich wichtigen Stücke, ihr Wesen analysierend —, manchmal sicherer und treffender als das oben genannte Werk,



dessen Abbildungsmaterial unentbehrlich ist. Vielleicht kann man von ikonographischen Untersuchungen, die das reiche europäische Material einbeziehen, weitere Aufschlüsse und eine neue Ordnung erhoffen (vgl. zum Problem der rom. Wandmalerei Grabar in: *Cahiers Archéologiques*, II, 1947, S. 163).

In der Einteilung der Gotik folgt L. — in der 4. A. erstmals — Post (*A History of Spanish Painting*, 1930 f.), der die spanische Malerei unter dem Gesichtspunkt *gemeineuropäischer* Etappen gesehen und damit ihre grundlegende Ordnung geschaffen hatte (franco-gotische, italo-gotische, internationale und hispano-flämische Periode).

In der franco-gotischen Periode, in die die Entstehung des Retabels fällt, ist die Abgrenzung gegen die Romanik ein schwieriges Problem: die rigorose Scheidung Posts, der Werke mit einzelnen gotischen Motiven in die neue Stilphase einreicht, haben Cook und Gudiol (a. a. O. 1950) mit Recht angegriffen. Sie schließen aber ihrerseits Werke der Romanik ein, die bereits ausgesprochen gotischen Geist atmen. Vielleicht könnte hier die Einführung des Begriffes „Spätstil“ — uns aus der gleichzeitigen deutschen Kunst so geläufig — materialklärend und -sondernd wirken.

In der italo-gotischen Periode gibt L. eine vortreffliche Auswahl des wirklich Wichtigen, unter besonderer Berücksichtigung der großen Meister Ferrer Bassa, Destorrents und Gebrüder Serra. Ramón Destorrents, dessen Werk und Bedeutung sich erst durch neueste Forschungen (Verrié 1948 etc.) zu kristallisieren beginnt, wird kurz gewürdigt. Vielleicht würde die nationale Eigenart der italo-gotischen Periode stärker aufleuchten, wenn die farbige Gestaltung mehr berücksichtigt würde. Die Vorliebe für die Entwicklung von Tonwerten einer Farbe — um nur *einen* nationalen Zug herauszustellen — wie wir sie etwa bei Destorrents' Annen-Retabel (Lissabon) in der Entwicklung verschiedener Rots beobachten, ist ebenso eigenartig wie ungewöhnlich und — steht nicht allein: wir erinnern an die reichen Rotwerte, die später Bermejo entwickelt.

Welche Fortschritte seit Post in der Sicht des „internationalen Stils“ gemacht wurden, sieht man an L.'s klarem Aufbau dieser Periode: die großen Meister Borrassá, Ramón de Mur (der frühere „Maestro de Guimerá“) und Martorell, der endlich mit dem Anonymus „Maestro de San Jorge“ identifiziert werden konnte, profilieren diese Etappe in Katalonien; ebenso klar zeichnet L. die Entwicklung in Aragón mit Lorenzo Zaragoza und Juan de Leví und ihrem Kreis. In der Darstellung der Valencianer Malerei folgt L. der von Post geschaffenen Ordnung (germanische Richtung mit Marsal de Sax; Gruppe von Pedro Nicolau, dem Schöpfer des Valencianer Madonnentyps; pre-jacomart'sche „sentimentale“ Gruppe um Maestro de los Martí de Torres).

Die Malerei der 2. H. 15. J. entwickelt L. völlig auf Post basierend, jedoch mit neuartiger Anordnung des Materials. Er rollt die hispano-flämische Malerei in 3 Kapiteln auf: die Krone von Aragón, Kastilien und die „großen Meister der gotischen Reife“ (Hof der kath. Könige; Bermejo; Berruguete) werden geschieden. Diese Einteilung hat den Vorteil, die verschieden gerichteten Hauptströmungen des mediterranen Gebietes und des Landesinnern klar zu akzentuieren. Entgegen Posts hypothetischer Konstruktion des „großen aragonesischen Meisters“ Martín de Soria, schließt sich L. — wohl mit Recht — den Argumenten von Gudiol und Ainaud (Huguet, 1948) an, die jenem zuge-

schriebene Werke in das Oeuvre Huguets eingliedern, indem sie eine aragonesische Tätigkeitsphase dieses Meisters annehmen. — Die pan-mediterrane Hypothese, die die Abkunft italienisch-flämischer Elemente aus einer neapolitanischen Schule erwägt, wird von L. nicht berücksichtigt (vgl. Post, IV, 1933). — Eine prinzipielle Frage ist, ob man Pedro Berruguete, insbesondere bei seiner Beziehung zum Hof von Urbino und der italienischen Renaissance-Malerei, als „Meister der gotischen Reife“ bezeichnen kann (vgl. Posts bessere Einordnung in: *The Beginning of the Renaissance*, IX, 1, 1947).

So sehr L. die Unterschiede, die hinsichtlich der Erfassung und Deutung mittelalterlicher und neuerer spanischer Malerei bestehen, ausgleicht — es ist der erste geglückte Versuch in dieser Richtung (vgl. dagegen A. L. Mayer!) — so wenig kann man sich darüber täuschen, daß das auf Grund der Studententradition bestehende verschiedene Sichtniveau noch fühlbar ist. Hinzu kommt, daß sich L.'s eigentliches Geschichtskonzept an der neuen Malerei gebildet hat und erst bei ihrer Behandlung, dem stärksten Teil des Buches, voll wirksam wird.

Neu ist L.'s Sicht des 16. J., wo er die Etappen „Aufnahme der Renaissance“, „Malerei unter Philipp II.“ und „Die Prämissen des Naturalismus (= Generation von 1560) unterscheidet und damit zu einer Einteilung kommt, die die nationale Eigenart und Bedeutung dieses Jahrhunderts aufzeigen kann (vgl. dazu Angulo in: *Ars Hispaniae* XII, 1954). Er spricht von einer gewissen Resistenz der spanischen Malerei gegenüber der italienischen Renaissance und führt die sehr fruchtbare Scheidung in Stilströmungen „Purismo“ (d. i. reiner Italianismus; Yáñez, Llanos etc.) und „Pintura plateresca“ (d. i. gotische Struktur in Verbindung mit der Ornament-Grammatik der ital. Renaissance; Alejo Fernández, Juan de Borgoña etc.) ein. Ferner unterscheidet er für die M. und 2. H. des Jahrhunderts „Romanismus“ (Campaña, Vargas etc.) und „Manierismus“ (Becerra, Céspedes, Morales etc.). Äußerst interessant ist sein Kapitel: „Die Generation von 1560“ (Ribalta, Cotán, Orrente, Roelas etc.), an der — unter dem Motto: „die Prämissen des Naturalismus“ — das seit Mayer beschäftigende Problem des Einflusses Caravaggios aufgerollt wird. L. nimmt eine Mittlerstellung ein zwischen Ainaud, dem Vertreter der Caravaggio-Abhängigkeit Spaniens, und Orozco, dem Verteidiger des spanischen „Pre-Tenebrismus“: wie wenig man die spanieneigenen Elemente in Abrede stellen wird, ebensowenig läßt sich der decisive Einfluß von Meresis Lichtführung an so „empfindlichen“ Stellen von Orozcos Konstruktion, wie dem Stilleben Cotáns von 1602 leugnen. Was die Themenwahl und einzelne Motive — insbesondere des für den „Toledaner Herd“ wichtigen Loarte — betrifft, wird eine Untersuchung, die das oberitalienische Genrebild berücksichtigt, zu überraschenden Feststellungen kommen: wir erinnern an die vorbildlichen Werke Passarottis und Campis, der übrigens in Spanien war. — Das bei L. komplizierte und nicht klar gelöste Problem des Tenebrismus kann kaum durch allgemeine Formeln und Erklärungen (wie die Fitz Darby's: Ribalta, 1938) bewältigt werden: hier fehlt eine präzise Analyse der verschieden gearteten Lichtgebungen, die von dem prinzipiell neuen Wesen der caravaggesken Lichtauffassung ausgehend, zwischen römischer und oberitalienischer (Parma und Venedig) Hell-Dunkel-



Malerei unterscheidet (vgl. Soehner in Zschr. f. Kg., 18, 1955) und über diese Differenzierung die spanischen Strömungen erfaßt.

Das 17. Jh. baut L., wie auch schon das 16. Jh., nach dem Generationskonzept auf; die regionalen Schulen werden berücksichtigt, den großen Meistern — Ribalta, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Cano — eigene Kapitel eingeräumt. L. stellt sich damit — bewußt und sicher berechtigt — gegen die Tendenz Lozoyas (*Historia del arte hispánico*, IV, 1945), der versucht, das von Post für die Gotik ausgebildete Ordnungskriterium gemeineuropäischer Stilebenen rigoros auch in der neueren Malerei durchzuführen und so die Bedeutung und nationale Eigenart des 17. J. in den „Einfluß des italienischen Manierismus“ (Pereda, Ricci, Herrera, Zurbarán, Ribera, Espinosa etc.) und den „niederländischen Einfluß“ (Cano, Murillo, Valdés Leal, Carreño, Cerezo, Antolínez, Claudio Coello etc.) auflöst (vgl. dazu von Loga 1923). — Die großen Meister behandelt L. ausführlich: Stilperioden und Werke werden gezeigt und gedeutet und in eigenen Abschnitten die besonderen Werte und nationalen Charaktere der Künstler beleuchtet. Die ausgezeichneten Charakterisierungen und Interpretationen berücksichtigen vor allem die menschlichen und geistigen Werte, ohne die Stileigentümlichkeiten zu vergessen. Als Ergänzung empfiehlt es sich, hier die neuesten französischen Darstellungen der spanischen Malerei (Guinard-Baticle 1950, Lassaigue 1952) zuzuziehen, die stärker von kritisch-psychologischen Gesichtspunkten ausgehend, zu wichtigen Definitionen und Deutungen kommen. — Bei der Besprechung Velázquez' schließt sich L. weitgehend den Ausführungen Ortega y Gasset's (*Papeles sobre Velázquez y Goya*, 1950) an. Ausführlicher wie bisher lernen wir durch L. die Malerei des 18. J. vor Goya kennen; dabei werden uns nicht nur die Hofmaler (Pernicharo, Bayeu, Maella, Carnicero, Paret etc.), sondern auch die zahlreichen Meister der verschiedenen Provinzen in neuem Profil vorgestellt.

Die Ausstellung des 19. J. — solange im Rahmen der Entwicklungsgeschichte vernachlässigt — darf als die bisher beste Darstellung angesehen werden, nicht nur, was Konzentration und Kürze, sondern auch, was Wertung und Erklärung der Kunstwerke angeht (vgl. dazu Beruete 1926, Madrazo y López de Calle 1945). Für die Ordnung des 19. J. in Stilebenen, wobei die Abschnitte „Neoklassizismus und Romantik“, „Isabellinische Malerei“ und „Fortuny bis Sorolla“ (= Realismus und Impressionismus) unterschieden werden, hat L. Neues geleistet: der Begriff „Isabellinische Malerei“ wurde von ihm als Stil- und Periodenbegriff ausgearbeitet (vgl. sein „*Exposición de pintura isabelina*“. 1830—70. Madrid 1951). Die Untergliederung nach Bildgattungen folgt dem für dieses Jahrhundert gebräuchlichen System. Abgesehen von den bereits festgelegten Größen ist es besonders Sorolla, der als neuer Stern gefeiert wird (vgl. auch die Monographie von Pantorba, 1953).

Als prinzipielle Frage ergibt sich, ob die Begriffe „Realismus“ und „Naturalismus“ (zur Definition vgl. Caffin: *The History of Spanish Painting*. 1910, S. 92 f. — Post, a. a. O. 1930, I, S. 17 f.) genügen, um den Tatbestand zu charakterisieren und anschaulich zu erklären: die Tatsache, daß in ihnen das flämische 15. J., die Caravaggesken, das niederländische 17. J. und die französische Malerei des 19. J. etc. Platz haben, lassen sie für eine Charakterisierung des National-Spanischen nicht geeignet

erscheinen. L. sieht sich daher auch an „empfindlichen“ Punkten gezwungen, den „spanischen Realismus“ präziser zu definieren und gegen den niederländischen abzusetzen (z. B. S. 270).

Weitere prinzipielle Frage ist, ob Portugal beim Studium der spanischen Malerei auf die Dauer ausgeschaltet werden kann, d. h. ob man es — im Sichtfeld der Malerei — in seiner Landeshoheit oder als besonderen Landschaftsraum der Halbinsel sehen muß. Abgesehen von den geschichtlichen Beziehungen, seiner tatsächlichen „Provinzexistenz“ seit Philipp II., fallen seit der hispano-flämischen Periode künstlerische Parallelismen der Stilströmungen und starke Wechselbeziehungen auf, die die Einbeziehung Portugals fruchtbar erscheinen lassen. Auch Einzeltatsachen können hier sprechen: Gonçalves beeinflusst nach Tormo Bermejo, Velázquez hat portugiesische Vorfahren, Sánchez Coello lebt in seinen entscheidenden Jahren in Portugal, Domingos Vieira's Kunst ist ohne Greco nicht denkbar (vgl. Lozoya, a. a. O. 1931—1949). — L.'s ausgezeichnete Übersichtstafeln am Schluß des Werkes entrollen die spanische Malerei schematisch und erlauben schnelle Orientierung über Epochen, Schulen, Meister, Hauptwerke und Daten. In der Bibliographie — es ist die beste und ausführlichste Auswahlbibliographie bis heute (S. 537—556!) — sind einige Druckfehler unterlaufen. Gute Indices und die sorgfältige Inhaltsübersicht der 24 Kapitel sind nicht die letzten Verdienste des Werkes. — Leider ist die Ausstattung des Buches der Qualität des Inhaltes nicht ebenbürtig: das Holzpapier, dem die nur teilweise reproduktionstechnisch befriedigenden Tafeln eingehaftet sind, erfordert mühsames Blättern zum Auffinden des Abbildungsmaterials.

Eine Übersetzung dieses wichtigen Werkes wäre ebenso wünschenswert wie angebracht.

Halldor Soehner

BERNHARD DEGENHART, *Marées Zeichnungen*. Berlin, Gebr. Mann-Verlag 1953. 35 S., IX Abb. im Text und 50 Tafeln.

Fünfzig Zeichnungen von Hans von Marées sind in Lichtdrucken wiedergegeben, die als Meisterwerke der Reproduktionstechnik anzusprechen sind; sie bekunden, daß „Ganymed“ mit dieser Verherrlichung seines Patrons die Höhe seines Könnens wiedergewonnen hat. Der Druck des Textes und die Gestaltung des Buches durch Brüder Hartmann, Berlin, entspricht der klassischen Kunst Hans von Marées.

Der Reiz der bildnerischen Mittel der Zeichnung: des Rötels, der Kohle, oder des Bleistiftes im Gegensatz zu dem verschieden getönten und strukturierten Papier ist ganz in die Wiedergaben eingegangen. Man spürt, wie souverän Marées den Stift handhabt. Wir erleben die rhythmische Bewegung seiner Hand, die Verve, mit der er eine Linie hinsetzt, oder die Freude, die er an der Kantilene eines Konturs hat. Wir nehmen an dem Suchen nach der endgültigen Form teil, denn Marées läßt die ineinander verschränkten, verschiedenen Stadien des Gestaltungsprozesses stehen, so daß sie sich zu einem durchsichtigen dynamischen Gebilde verweben.

Degenhart hat unter den Zeichnungen Marées eine Auswahl getroffen, die Bedeutsames und Schönes glücklich vereinigt und erkennen läßt, daß in der Zeichnung in der Tat die künstlerischen Absichten Marées in „kristallinischer Reinheit“ erscheinen. Er hat den Zeichnungen einen Text vorausgeschickt, der weit mehr als das üblich unverbindliche



Präludium darstellt. Über die Graphik hinaus erfaßt er die ganze Gestalt Marées und deutet das Wesen seiner Kunst in dichter Form mit edlen, den künstlerischen Gehalt heraushebenden Worten. Die Quellen werden von ihm herangezogen und die Erkenntnisse verwertet, die Schürer und Neumeyer gewonnen haben. Degenhart unterscheidet das Zeitlose und Zeitgebundene in der Kunst Marées. Er sucht als erster die Herkunft seiner Malweise festzustellen, weist nachdrücklich auf Delacroix und Courbet hin, die Marées gekannt haben muß. Zu ihnen treten Tizian, die venezianische Malerei des XVI. Jahrhunderts und Velasquez als historische Vorbilder, die Marées ebenfalls mit Manet gemeinsam hat, woraus sich die unverkennbare Verwandtschaft ihrer Malerei in den 60er Jahren erklärt.

Das, was die Kunst Marées gegenwartsnah macht und sie von dem Historismus eines Feuerbach trennt, ist die Autonomie, die dem Kunstwerk verliehen wird. Die Bilder haben einen eigenen Raum, den die Figuren als architektonische Glieder bauen, worauf Schürer zuerst hingewiesen hat. Die Raumvorstellung ist allerdings noch plastisch reliefartig und nicht folgerichtig an die Fläche gebunden — diese Unentschiedenheit macht Marées zum Vorläufer gegenüber Cézanne, dem Schöpfer der modernen Bildform.

Marées Kunst wurde in ihrer Zeit nicht verstanden, vor allem von seinen Schülern nicht, infolgedessen konnte sie nicht zur Tradition werden. Die Gedächtnisausstellung nach seinem Tode in München fand kein Echo. Der Artikel des jungen Wölfflin vermochte nicht die Augen zu öffnen. Konrad Fiedlers Nachruf galt nur der Persönlichkeit, verhielt sich dem Werk gegenüber höchst reserviert und hemmte die künstlerische Auswirkung. Erst vom „Art Nouveau“, vom Jugendstil aus, wurde Marées entdeckt, erst dann vermochte seine Kunst schöpferische Impulse zu geben. Im XX. Jahrhundert wurde dann das Fresko, das er zum Vorbild für die Bildform erhoben hatte, zur leitenden Idee der ganzen deutschen Moderne. Hofer und vor allem Max Beckmann und Wilhelm Lehmbruck nennt Degenhart als diejenigen, die von Marées Kunst angesprochen wurden und von ihr ausgegangen sind. Nach seinem eigenen Bekenntnis gehört auch Oskar Schlemmer dazu. Das Triptychon, das durch Marées als monumentale Bildform eingeführt wurde, haben außer Max Beckmann auch Nolde und die Maler der Dresdner Brücke aufgenommen.

Degenharts Einleitung ist eine Interpretation, die neue Anschauungen von Hans von Marées vermittelt und zugleich die objektive kunstgeschichtliche Untersuchung dieses deutschen Problems einleitet. Wer sich künftig mit Hans von Marées beschäftigt, darf diesen Beitrag nicht außer acht lassen.

Ludwig Grote

WILL GROHMANN, *Paul Klee*. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1954, 447 S. mit 133 Strichätzungen, 96 ganzseitigen Schwarzweißtafeln, 39 Farbtafeln, 24 S. illustriertem Oeuvre-Verzeichnis von 202 Bildern. 45 DM.

Über Paul Klee liegen in deutscher Sprache jetzt 3 Bücher vor: das von Werner Haftmann (1950), das von C. Giedion-Welcker (1954, zuvor in englischer Ausgabe) und nun das von Will Grohmann. Es ist sehr lohnend zu vergleichen, wie verschieden diese drei Arbeiten einem derart schwer faßbaren Phänomen gegenübertreten. Beruht eine Hauptschwierigkeit aller Kunstforschung und -interpretation doch weitgehend darauf, daß

man mit einer möglichst rationalen, d. h. exakten Methode das so irrationale Gefüge der Kunst erkennend begreift. Hierbei dürfte Paul Klee als ein schwieriger Experimentalfall anzusehen sein, nicht etwa nur, weil er uns so nahe steht.

Grohmanns Werk wird entscheidend bleiben, weil es zum erstenmal das gesamte Material ausbreitet, viele bisher noch unveröffentlichte Werke einbeziehend. In drei ausführlichen Abschnitten werden das Leben, die Werke und die Lehre des Meisters behandelt und aufeinander bezogen. Es folgen gewichtige Anhänge zu seiner Technik usw. Mit 202 kleinen Nebenabbildungen wird schließlich ein Gruppenkatalog — ein Oeuvre-Katalog der ca. 9000 Arbeiten Klees existiert noch nicht — versucht, welcher jeweils Arbeiten einer Formenkategorie zusammenschließt. Grohmann glaubt, bei Klee, seitdem er nach Weimar übersiedelt war, einen inneren, einen mittleren und einen äußeren Kreis von Werken unterscheiden zu können, eine etwas problematisch bleibende Einteilung. Auch sonst kreuzt der Verf. zuweilen systematische und geschichtliche Untersuchungen. Immer wieder bekundet er subtile Kenntnis des Biographischen. War doch niemand wie Grohmann, der 20 Jahre lang in enger Freundschaft zu Klee stand, berufen, diese umfassende Lebensdarstellung zu schreiben. Gewisse Gefahren, welche so persönliche Verbindungen mit sich bringen können, sind durchaus gemieden. Immer bleibt als großes Ziel vor Augen, die sublimen Phantasie Paul Klees da zu packen, wo sie sich in eigenartige neue Formen umsetzte, hierbei dann aber eine möglichst faßbare Strukturanalyse zu geben. Dies geschieht in prägnanten Sätzen, in geistvoller, dabei sachlicher Formulierung. Vielleicht wäre bei einigen letzten Deutungen eine noch präzisere Umschreibung möglich.

In weitgespannten Erörterungen wird gezeigt, inwiefern Klee eine individuelle Rezeption frühgeschichtlicher, islamischer und „kindlicher“ Kunst vollzog, oder aber, wie weit manche seiner Kompositionen dem Zwölfton-Vorgehen Schönbergs entsprachen. Daneben entfaltet der Verfasser philologisch genau die äußeren und inneren Beziehungen der Werke zu den Lebensumständen und -phasen, sowie zur engeren Umwelt.

Für unsere Zeitschrift dürfte vor allem die Frage interessieren, wieweit nun eine derart ausführliche, aus nächster Einzelkenntnis stammende Monographie zur „Gegenwart“ den Grundforderungen der Kunstwissenschaft gerecht werden kann. Damit hängt auch die Frage zusammen, in welchem Rahmen und Umfang Dissertationen an Hochschulen über die umstrittene Kunst des 20. Jahrhunderts zuzulassen wären. Sicher läßt sich bei diesem Buch über manches rechten, auch in der begrifflichen Fassung. Man verfehlt z. B. den festliegenden terminus „Realismus“, wenn man Klee den größten Realisten unserer Zeit nennt, eine Bezeichnung, die, wenn überhaupt auf heutige Kunst noch anwendbar, eher dann Beckmann zukäme. Im ganzen zeigt dieses überaus kenntnisreiche Buch aber, wie sinnlos es ist, für geisteswissenschaftliche Arbeiten eine Grenze um etwa 1900 ziehen zu wollen. Wenn mancher die Wertungen, die wir an „Heutiges“ herantragen, noch nicht genügend „objektiv“ findet, so entschädigen auf der anderen Seite die vielfältigen Quellen und Belege. Grohmann kann Klee'sche Niederschriften, Briefe, Gespräche, Selbstdeutungen, Resonanzberichte aus dessen nächster Umgebung beibringen, und vor allem ein fast lückenloses Oeuvre ausbreiten.



Wenn der Kunstgeschichtsschreibung als oberstes Ziel exakte Materialerfassung vorschwebt und vor allem eine Interpretation, welche der jeweiligen Zeit des Meisters entspricht: wo liegen dann die Grenzen für eine erschließende Kunstwissenschaft? Ich glaube, Bücher wie das von Dorival über Cézanne, von Alfred H. Barr jr. über Matisse und nun das von Grohmann über Paul Klee beweisen, daß keine Notwendigkeit vorliegt, vor 1900 bei wissenschaftlichen Arbeiten Halt zu machen. Was die Bedingtheit des Werturteils anlangt, so treten jene Schwankungen auch gegenüber zeitlich ganz entfernten, also „distanzierten“ Werken und Meistern hervor. Sauberes Arbeiten im Sinn der Materialerfassung wie des tieferen „Verstehens“ kann sich, der Sonderstruktur aller Geisteswissenschaft gemäß, an sämtlichen Objekten und Zeiten realisieren. Diese These möchte ich anderen Ortes erhärten. Grohmanns höchst lehrreiche, ausführliche, vielseitige Monographie über Paul Klee wäre dann noch einmal als äußerst verdienstvoll heranzuziehen.

Franz Roh

## PERSONALIA

### HANNOVER

#### STÄDTISCHE GALERIE

Dr. habil. Gert von der Osten wurde zum Direktor der Städt. Galerie ernannt. Er wird seine neue Tätigkeit neben seiner bisherigen Dienststellung als Kustos und Gruppenleiter der Niedersächsischen Landesgalerie ausüben.

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Jan Bialostocki: *Caravaggio*. Warszawa, Wydawnictwo „Szuka“. 1955. 59 S. u. 47 Taf.  
Elias Canetti: *Fritz Wotruba*. Vorwort von Claus Demus. Wien, Verlag Brüder Rosenbaum. 1955. 63 S. m. 58 Abb.

Robert Eigenberger: *Peter Paul Rubens*. Wien, Kunstverlag Wolfrum. 1955. 45 S., 1 Bl. u. 48 S. Taf. 12,50 DM.

Sigrid Esche: *Leonardo da Vinci*. Das anatomische Werk (Ars Docta Band VIII). Basel, Holbein-Verlag A. G. 1955. 176 S. u. 175 Abb. auf 96 Taf. 55,— DM.

Hans Geller: *Franz und Ferdinand Pettrich*. Zwei sächsische Bildhauer aus der Zeit des Klassizismus. Dresden, Wolfgang Jess Verlag. 1955. 185 S. u. 96 Abb.

Walter Hentschel: *Kursächsischer Eisenkunstguß*. Dresden, Wolfgang Jess Verlag. 1955. Forschungen zur sächsischen Kunstgeschichte, Bd. 4. 515 S. m. 166 Abb.

Heinrich Kreisel: *Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern*. Darmstadt, Franz Schneekluth Verlag. 1955. 94 S. u. 93 Abb. 12,80 DM.

Grete Kühn: *Schloß Charlottenburg*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. 1955. 152 S. m. 80 Abb. u. 80 Taf. m. 143 Abb.

Bettina Polak: *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst*. Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, deel IV. Haag, Martinus Nijhoff. 1955. 415 S., 119 Abb. u. 1 Taf. 25 Gulden.

Werner Radig: *Die Siedlungstypen in Deutschland und ihre frühgeschichtlichen Wurzeln*. Berlin, Henschelverlag. 1955. 183 S. m. 145 Abb.

Walther Scheidig: *Franz Horny*. Berlin, Henschelverlag. 1954. 184 S. m. 42 Taf.

- Bernhard Schmid und Karl Hauke: *Die Marienburg*. Deutsche Baukunst im Osten, Bd. 1. Hrsg. vom Göttinger Arbeitskreis. Würzburg, Holzner-Verlag. 1955. 110 S. u. 58 S. Taf. 16,80 DM.
- Jenny Schneider: *Die Standesscheiben von Lukas Zeiner im Tagsatzungssaal zu Baden* (Schweiz). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Standesscheiben. Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd XII. Basel, Birkhäuser Verlag. 1954. 150 S. u. 16 Taf. m. 39 Abb. Fr. 9.35.
- Arno Schoenberger: *Ignaz Günther*. Aufnahmen von Max Hirmer. München, Hirmer Verlag. 1954. 96 S., 192 Bilds. u. 4 Farbt. Geb. 42 DM.
- Percy Ernst Schramm: *Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen*. Mit Beiträgen von Josef Deér und Olle Källström. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Dritte Folge, Nr. 36. Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht. 1955. 162 S. u. 99 Abb. auf XLVIII Taf.
- Maurice Vieryra: *Hittite Art. 2300—750 B. C.* London, Alec Tiranti. 1955. 92 S. u. 122 Abb. auf Taf.
- Clemens Weiler: *Alexej von Jawlensky*. Wiesbaden, Limes Verlag. 1955. 47 S., 40 Taf. u. VIII Farbt. 18,75 DM.
- Klaus Wessel: *Ein Grabstein des achten Jahrhunderts in Eisenach*. Nachrichten des Deutschen Instituts für merowingisch-karolingische Kunstforschung in Erlangen. H. 9, 1955. 8 S. u. 3 Abb. auf Taf. Einzelheft 2.— DM.
- Donald N. Wilber: *Architecture of Islamic Iran*. Princeton, Princeton University Press. 1955. 208 S., 217 Abb. u. 60 Pläne. 20 \$.
- Courbet alla XXVII Biennale di Venezia*. A Cura di Adriana Albini, Venezia, Lombroso. 1954.
- G. Bazin: *Devant son temps*. A. Albini: *Catalogo delle Opere*. Biografia Bibliografia. U. Apollonio: *Courbet in Italia*.
- Jahrbuch zur Pflege der Künste*. 2. Folge. Dresden, Wolfgang Jess Verlag. 1954. 190 S. u. 22 Abb.
- München. Lebenskreise einer Stadt*. Bildbücherei Süddeutschland, Bd. 17. Text von Erhard Göpel, Fotos von Peter Keetmann. Lindau/Bodensee, Jan Thorbecke Verlag. 18 S. Einführung u. 78 Bilds. 11,80 DM.
- Oberschwaben*. Das Land um den Bussen mit seinen Städten und Barockkirchen. Bildbücherei Süddeutschland Bd. 16 Reihe Schwaben. Text von Karl Bertsch. Aufnahmen von Toni Schneiders. Lindau a. Bodensee, Jan Thorbecke Verlag. 1955. 8,80 DM.
- Zwischen Neckar und Rhein anno Dazumal*. 16 farbige originalgroße Wiedergaben nach Aquarellen von Louis Mayer. Einleitung von Max Schefold. Stuttgart, Engelhorn-Verlag Adolf Spemann. 1955. 4,50 DM.
- Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. Dritte Folge, Band V. 1954. Hrsg. von den Staatl. Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. München, Prestel Verlag. 1955. 247 S. m. Abb. Leinen 50 DM.
- A. Boeckler: *Die Kanonbogen der Adagruppe und ihre Vorlagen*. J. Werner: *Eine merowingische Scheibenfibel mit Grubenemail aus Oberpöding*. Th. Müller und E. Steingraber:



Die französische Goldemailplastik um 1400. A. Schädler: Zum Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung. E. Ruhmer: Bartolomeo Bonascia. J. Bier: Ein Sebastiansfragment von Tilman Riemen-schneider. L. Fischel: Neue Mitteilungen über den Basler Monogrammist D. S. A. Schädler: Bernhard Strigels Devotionsdiptychon in der Alten Pinakothek. W. Wegner: Ein Schwert von Daniel Hopfer im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. E. Schilling: Zeichnungen von Ludwig Refinger. A. Frhr. von Reitzenstein: Die Landshuter Plattner Wolfgang und Franz Gofschedel. W. Boeck: Die bolognesischen Meister des Karikaturenbandes der Münchner Graphischen Sammlung. E. Hubala: Neu aufgefundene Passauer Werke Johann Michael Rottmayrs. L. Bosch: Eine Sammlung barocker Architekturzeichnungen im Bayerischen Nationalmuseum. W. Holzhausen: Die Lackschränke des Kurfürstlich Bayerischen Münzkabinetts in München. — Amtliche Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

BAMBERG Neue Residenz. 23. 7.—16. 10. 1955: Lothar Franz von Schönborn-Ausstellung anl. d. 300-Jahr-Feier des Geburtstages des Kurfürsten. BERLIN Amerika Haus am Nollendorfplatz. Bis 30. 7. 1955: Amerikanische Handwerkskunst der Kolonialzeit.

Galerie Springer. Bis 10. 8. 1955: Plastik und Graphik von Guido Jendritzko.

BIELEFELD Kunsthaus. Bis 24. 7. 1955: Aquarelle und Handzeichnungen von Hokusai und Landschaften von A. A. C. Labberton.

BOCHUM Haus Metropol. Bis 31. 7. 1955: „Das Bild der Bronzezeit.“

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis Oktober 1955: Götter, Ahnen und Dämonen. Kunst der Naturvölker.

BREMEN Kunsthalle. Bis 24. 7. 1955: Moderne französische Bildteppiche aus Aubusson und Schweizerische Graphik der Gegenwart. 24. 7. bis 14. 8. 1955: Rilke und Rodin.

Neues Forum, Böttcherstraße. Bis 31. 7. 1955: Arbeiten von Aloys Ferdinand Gangkofner, Tatiana Ahlers-Hestermann und Karl Wollermann.

CELLE Bomann-Museum. Bis 31. 8. 1955: Der König trinkt. Das Celler Blumenfest von Jacob Jordaens und seine Verwandten.

Schloß. Ab 12. 6. 1955: Ausgewählte Kunstwerke aus den Berliner Staatlichen Museen. 3. 7. bis 9. 10. 1955: Peruanische Keramik aus vorkolumbischer Zeit.

CHEMNITZ (Karl-Marx-Stadt) Städtische Kunstsammlung. Juli 1955: Jugentliches Laienschaffen 1955 mit Sonderschau „Laienschaffen aus der Biedermeierzeit“.

DRESDEN Staatl. Kunstsammlungen Gützstraße. 15. 7.—31. 8. 1955: „Reisebilder aus dem Süden“ von Hans Unger.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 31. 7. 1955: Zeichnungen und Graphik von Ernst Barlach.

DÜSSELDORF Städt. Kunstsammlungen. Bis 23. 7. 1955: Gemälde u. Zeichnungen von André Masson. Bis 28. 8. 1955: Abstrakte Malerei und Plastik in Deutschland.

ESSEN Folkwang-Museum. Juli 1955: Gemälde von Werner Scholz.

Ausstellungsgelände im Grugapark. Bis 31. 7. 1955: „Juryfreie 55.“ Malerei, Graphik, Plastik.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 13. 8. 1955: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Graphik von Max Beckmann.

Zimmergalerie Franck. Bis 26. 7. 1955: Fotos u. Zeichnungen von Frederick Sommer, Arizona.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. Bis 31. 7. 1955: Arbeiten von Reinhold Langner, Georg Nerlich und Heinz Röcke.

FREIBURG/Br. Kunstverein. Bis 31. 7. 1955: Arbeiten von Alexander Camaro und Bernhard Heiliger.

GELSENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. 24. 7.—11. 9. 1955: Kunstbesitz der Stadt.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 24. 7.—28. 8. 1955: Keramische Arbeiten von Walter Rhaue. 31. 7.—4. 9. 1955: Zeichnungen u. Entwürfe a. d. Fachschule für Bauwesen.

GOSLAR Museum. Bis 14. 8. 1955: Gemälde von Ernst Mollenhauer und Plastiken von Kurt Schwertfeger.

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 30. 7. 1955: „Plakate gestern, heute und morgen“ (Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker).

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 31. 7. 1955: Arbeiten von Friedrich Karl Gotsch.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. Juli 1955: Sehenswerte alte Apotheken-Ausstattung.

Kunstverein. Bis 14. 8. 1955: Ischia im Bilde deutscher Maler unserer Zeit.

KARLSRUHE Kunsthalle. Bis 17. 7. 1955: Arbeiten von Ernst Weiers. Thomabau: Aquarelle u. Zeichnungen von Albert Hauelsen.

KASSEL Museum Fridericianum. 16. 7. bis 18. 9. 1955: Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts.

Kunstverein. Bis 31. 7. 1955: Meister und Schüler. Ausstellung der Staatl. Werkakademie.

KÖLN Galerie der Spiegel. Bis 20. 8. 1955: Aquarelle und Gouachen.

KREFELD Kaiser Wilhelm Museum. Bis 31. 7. 1955: „Kinder zeichnen antike Sagen“ und Malerei und Plastik aus Irland.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 24. 7.—11. 9. 1955: Basler Surrealisten.

LINDAU (B) Städt. Museum. 7. 7.—4. 9. 1955: Schweizer Kunstgewerbe.

LINZ OÖst. Landesmuseum. 9. 7.—28. 8. 1955: Zeitgenössische oberösterreichische Graphik.

MÜNCHEN Galerie Günther Franke. Bis Ende Juli 1955: Moderne französische Graphik. Pavillon Alter Botanischer Garten. Bis 31. 7. 1955: 15. Mitgliederausstellung des Schutzverbandes Bildender Künstler.



Moderne Galerie Otto Stangl. Ab 7. 7. 1955: Arbeiten von Adolf Erbslöh.  
 Bayer. Nationalmuseum. Bis 25. 9. 1955: Sakrale Gewänder des Mittelalters.  
 Die Neue Sammlung. Bis Mitte August 1955: Die gute Industrieform.  
 Staatl. Graph. Sammlung. 1. 8.—10. 9. 1955: Italien. Landschaften und Städte im 18. und 19. Jahrhundert.  
 Stadtmuseum am Jakobsplatz. Ab 15. 7. 1955: München 1945—1955. Vom Schuttpanorama zur neuen Stadt.  
 NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. Bis Herbst 1955: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren u. Schlesien. Ab Juli 1955: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach (Neuerwerbung) und „Aus dem Paramentenschatz der Marienkirche zu Danzig“.  
 Städt. Kunstsammlungen. Ende Juli—Ende August 1955: Fränkische Kunstausstellung 1955.  
 ROSENHEIM Städt. Kunstsammlungen. 17. 7.—15. 8. 1955: Arbeiten von Anton Kerschbaumer †.

ROTTERDAM Museum Boymans. Bis 25. 9. 1955: Kunstschätze aus niederländischen Privatsammlungen.  
 STUTTGART Württ. Staatsgalerie. Juli 1955: Württemberg und Baden. Schöne alte Ansichten.  
 Württ. Kunstverein. Bis 28. 8. 1955: Kunstausstellung Baden-Württemberg 1955.  
 Kunsthaus Schaller. Bis 25. 7. 1955: Gedächtnisausstellung Hans Otto Schönleber.  
 Galerie Lutz & Meyer. Bis 15. 8. 1955: Plastiken und Entwürfe von Günter Grass.  
 Galerie Valentin. Bis Mitte August 1955: Graphik und Ölbilder von Max Beckmann, anschließend „Alte badisch-württembergische Städte-Ansichten“.  
 WIESBADEN Neues Museum. Ab 9. 7. 1955: Alte Kunst am Mittelmeer.  
 WINTERTHUR Kunstmuseum. Bis 24. 7. 1955: Europäischer Meister 1790—1910.  
 WUPPERTAL-ELBERFELD. Bis 28. 8. 1955: Fünfzig Jahre Bergische Kunstgenossenschaft.  
 ZWICKAU Städt. Museum. Bis 21. 8. 1955: Neues Gestalten in Holz. Arbeiten aus den Schnitzgemeinschaften Junger Pioniere.

## ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

(Mit einer Abbildung)

Aus der Zweiggalerie Burghausen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurde am 11. 5. 1955 ein Ölgemälde entwendet, auf dem der „Tod des heiligen Benedikt“ dargestellt ist (Abb. 4). Es wird im Inventar der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unter der Inventar-Nummer 1996/3848 als von Johann Rottenhammer geführt, dürfte aber wahrscheinlich vlämisch, um 1620, sein. Das Bild mißt 34 × 31 cm und ist mit Öl auf Kupferblech gemalt. Der Rahmen, etwa 55 × 35 cm groß, zeigt ein klassizistisches Profil und ist vergoldet.

Sachdienliche Angaben werden an die Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Arcisstr. 10, oder an das Bayerische Landeskriminalamt, Sachfahndung, Nachrichtensammelstelle über abhandengekommene Kunstwerke, München, Türkenstraße 4, Postfach, erbeten.

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G.m.b.H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). — Erscheinungsweise: monatlich. — Abonnementspreis: Viertelj. DM 4,50, Preis d. Einzelnummer DM 1,80, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg, Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.